

Tres notícies d'Art Romànic

Antoni Noguera Massa

L'art romànic es una maravellosa simfonia pètreia,
amb múltiples variacions sobre el mateix tema.

A.N.M.

ARQUITECTURA ROMÀNICA

Neix l'art romànic al descomposar-se l'imperi carolingi i iniciar-se les nacionalitats, éssent precedit per un seguit de recerques de formes i estructures inspirades a través dels monuments que en restaren. Es manifesta des de la troballa del món bàrbar, o millor dit, nòrdic, amb la civilització i nova religió mediterrània; quan més dura era la topada, més forta i original era la reacció (Catalunya). No inventa res de nou, tot són manlleus; en realitat es la conjuminació de tècniques i estils precedents.

Aixís com l'art bizantí va marcar la reacció del món mediterrani davant del missatge cristià, creant un art grec que segueix essent fins avui l'art de l'Església grega, l'art romànic es la reacció del món occidental, dels antics pobles bàrbars davant de Crist. És un art que va neixer on devia i no hagués pogut sorgir en cap més lloc. Va trobar els seus límits geogràfics, que són els mateixos de les nacions que el van crear, i mai es va transplantar a cap més lloc. S'enmotllà de bon principi, a les particularitats de cada una de les nacions, per això, més que un art romànic occidental es pot parlar d'un art romànic anglès, elegant; d'un art romànic italià, somrient; d'un art romànic francès, d'esperit clàssic i sentiment romàntic, i d'un art romànic meridional, el català, dur i auster, reflex del moment socio-polític imperant. Però aquest art passà per un període d'aprenentatge: A la Catalunya Vella i Nord, amb el prero-

**Neixement de
l'art romànic**

Art multiforme

mànic; a Alemanya, per l'estil otònid; a França, per el carolingi; a Anglaterra, pel saxó, i a Itàlia, pel llombard.

L'art romànic és un art divers, que es diferencia de l'art bizantí per que aquest obeeix sempre els mateixos cànons sense admetre variacions, i de l'art gòtic per que es va unificar a partir del segle XIII i les catedrals es van repetir les unes a les altres sense gaires variacions. Aquesta diversitat de l'art romànic rau en l'enderrocament del poder centralitzador de Carlemany, que creà, abans de formar-se els estats nacionals, un sistema feudal que permetia la independència en petites regions, el que va fer que cada una tingués trets característics locals. A casa nostra podem parlar d'un art romànic de la Plana de Vic i un altre distint a la Garrotxa, diferents però sense moure's dels cànons establerts per aquest art.

També l'art romànic és un art receptor, ja que accepta innovacions de regions veïnes i de llocs allunyats, però sempre conservant llur individualitat local.

És un art de misteri. Se'ns presenta, potser, amb menys autoritat que l'art de Bizanci o que el gòtic, degut a que no tanca les portes a cap aportació forana i s'adapta a programes diversos. Suggereix més que diu. Empra un llenguatge que no violenta el nostre ànim; no separa bruscament la llegenda de la doctrina, ni la naturalesa del sobrenatural: tot ell es un xic sobrenatural. L'interés del món romànic rau en que no es fàcil fixar-li terme.

També és un art de moviment; això el diferencia de l'art bizantí que és de naturalesa estàtica. Deixant de banda les marededús romàniques, que encarnen principis fonamentals, els altres personatges dansen, es revinclen en els capitells i tímpan, en les arquivoltes, amb un ritme noble, a voltes desenfrenat; el centre d'aquest moviment, el Crist en Majestat, el qual, encara que ens pugui semblar immòvil, el vent mou les seves vestidures,

Art divers

Art receptor

Art de misteri

Art de moviment

tot ell emmarcat per la dança del Tetramorfos. Aquells personatges que l'art romànic els concedeix un ampli espai per ser testimonis de deu segles de Cristianisme (Adam i Noè, d'Abraham a David) no són representats hieràticament sinó captats en plena acció.

No solament en l'art romànic presten testimoni la Humanitat de tots els pobles de la terra, sinó tot l'Univers, en representacions de plantes, animals i minerals; res de quan existia o pogués existir es troba fora del seu abast.

L'art romànic és un art funcional, res és posat capriciosament, tot respon a una finalitat constructiva, a un estudi de forces, encara que moltes vegades actua com a ornamentació. Els arquets cegats i lesenes llombardes, disminueixen el gruix dels murs sense perdre la potència per sostenir el pes de la teulada; les bandes actuen de reforç. Les finestres cegues, decoratives, servien per disminuir el pes dels carcanyols i que el pes sobre la volta fos inferior. La cornisa de l'interior de l'església, que separa el mur de la volta, es formà per sostenir el xindri o cintre en el moment de construir la volta de canó. Els permòdols permeten aguantar una cornisa més sortida del normal; els arcs en degradació de moltes portades, sense disminuir la resistència del gruix del mur, permeten més entrada de llum a l'interior, fent la porta més esvelta. El senzill i doble abraçament de les finestres, augmenten la llum de l'interior, disminueixen l'entrada de l'aire fred i la pols, i el mur queda amb la mateixa consistència. Tant el baldaquí com el cimbori, lluny d'ésser ornamentals, eren col·locats per protegir l'altar de la pols i els excrements dels ocells que entraven per les finestres sense vidres.

**Art de
testimoni**

Art funcional

El tret característic de l'art romànic, és l'arc de mig punt, de la mateixa manera que l'arc apuntat es el característic del gòtic, i el de ferradura del preromànic. El desplaçament d'aquest arc sobre una superfície horitzontal, crea la volta de canó, i al projectar-se sobre la superfície origina l'absis semicircular. Cal afegir que la seva orientació E-OE, acaba d'enrodonir les característiques de l'art romànic. Com tota regla, té les seves excepcions. La volta lleugerament apuntada, capdevantera del proper art gòtic, de moltes de les nostres esglésies romàniques (Garrotxa), els absis carrats influïts per l'ordre del Cister; i les lleugeres variacions d'orientació, segons foren fetes durant els equinoccis o els solsticis, i segon l'orografia del terreny.

L'espai interior de l'església romànica era dividit en dos compartiments: la part terrenal, pecadora, occidental, i la part divina, sublim, oriental. De vell antuvi, l'home al percebre que la terra era emmarcada per quatre punts cardinals, associaren el carrat amb la terra, l'humà, mentre que a l'observar les estrelles que giravoltaven a l'entorn d'un punt, la Polar, el cercle fou considerat el cel, el Diví. D'ací que la nau quadrada i la porta, estança dels fidels, constituïa la part humana, pecadora, del temple; l'absis semicircular, la volta de canó de mig punt i el timpà enrodonit, constituïen la part divina, celestial de l'església.

La diòcesis de Girona hom pot considerar-la com la capdavantera de l'art romànic, ja que és mentada la volta de canó en l'any 957 a Banyoles, després de mig mil·lenni de no haver-se emprat (Sant Magenci de Roma, segle V); al prepotent monestir de Cluny va ésser emprada en les últimes dècades del segle XI.

L'art romànic pren de Bizanci el tipus basilical del qual es diferencia per la volta de canó en substitució de

Tret característic del romànic

L'espai interior de l'església

Girona, capdevantera de l'art romànic

l'envigat de fusta, i conseqüentment, el pilar quadrat per la columna.

La major part de tractats d'art inicien el període romànic a l'any 1000, i el divideixen en primer i segon romànic, segles XI i XII, respectivament. Al bisbat gironí, a l'ésser tant prematur l'ús de la volta, classifiquem dit art en tres períodes: de mitjans segle X als inicis de l'XI, del 1020 a les acaballes del segle XI, i tot el XII amb els inicis de segle XIII.

Les esglésies construïdes de mitjans segle X a principi del XI, es caracteritzen per ésser basilicals, amb tres naus i tres absis, amb tendència a la forma quadrada, sense arcs torals per reforçar la volta, el que fa que els pilars siguin de forma quadrada. En els llocs aïllats es construeix l'església d'una sola nau i un sol absis. S'empra la decoració funcional d'arquets cegats i lesenes, de tradició llombarda, solament ornant els absis. Els carreus de la construcció son escairats a cops de martell, petits, obra de moler.

Les esglésies a partir del 1020 aproximadament fins a finalitzar el segle, es caracteritzen per l'aparició d'arcs torals en la nau principal siguent el pilar quadrat, amb un resalt. Apareix en algunes esglésies el cimbori en el creuer de la nau. Els arquets cegats i lesenes s'estenen per les façanes laterals i frontispici. El pla de les basíliques és més allargat, d'ací el reforç toral. Es continuen construint esglésies d'una sola nau i un sol absis. En els llocs menys rics, per mantenir tres altars sense grans dispendis, s'empra la planta de creu llatina (tres absis i una sola nau, o en creu grega, les quals son construïdes amb o sense cimbori, així com esglésies de tres absis en creu. En aquest període els carreus augmenten de tamany i millora el treballat, encara que coexisteixen amb esglesies de carreus del primer període.

**Mitjans segle
X a 1020**

**Dels inicis del
segle XI a l'aca-
bament del
mateix**

En les esglésies del tercer període, de tot el llarg del segle XII i part del XIII, no hi ha un canvi estructural, però sí un millor treball de picapedrer i major ornamentació. S'introdueix el permòdol, esculturat o no, d'influència cluniaconca apareix la reintegració de la columna adossada, provençal, la girola, de la Tolosa, la cúpula, vinguda del Perigús. les capelles obertes en el gruix dels murs, de marcada influència cistercenca. Degut als majors contactes amb França—recordem que molts monestirs de casa nostra es sotmeten voluntariament a prepotents monestirs francesos— ens entren moltes de les tècniques practicades en el país veí. Els carreus arriben a la màxima perfecció, obra de picapedrers, sense arribar mai a la perfecció romana.

Les esglésies rodones, anexas a altres construccions més importants son construïdes amb materials pobres, cobertes amb volta de casquet esfèric i teulada cònica, servien d'oratori, d'església funerària o d'església privada d'un castell; poden datar-se de mitjans segle X fins a mitjans segle XI.

Els teulats eren indefectiblement coberts a dues vessants a la nau, i semi cònic als absis, recoberts per lloses de pedra en els llocs càlids i per pissarra en els freds.

Els campanars, que no hi manquen mai a cap església romànica, obeeixen a diversos tipus: d'espadaña o cadireta, amb un o diversos ulls, situats adés sobre el frontispici ponentí, adés sobre la façana de migdia, adés sobre l'arc toral, a la separació de la nau de l'absis; són aixecats en petites esglésies pobletanes; els campanars monumentals, carrats, situats a la banda nord de l'església, adossats, amb tres, quatre o cinc pisos, senzills o compostos; i els campanars situats sobre el creuer, o bé els aixecats sobre el frontispici ponentí, quadrats.

Esglésies del segle XII i part del XIII

Esglésies rodones

Teulats

Campanars

El nàrtex o galilea, de tradició oriental i paleocristiana, era un pòrtic situat davant la portada per acollir els catecúmens i penitents i aixoplugar-se els pelegrins, podent ésser senzill, d'un teulat sostingut per mensules i columnes, o compost, d'obra, amb arcs i columnes; en realitat, era una ala de claustre.

Nàrtex

Els claustres no són res més que els porxos complicats en la seva forma, convertint-se en uns patis porticats, tancant en el seu centre un jardí, i en tots, era el centre de les dependències canòniques o monacals. La seva finalitat era purament funcional: el número de columnes i pilars, el gruix, la llum dels arcs, depenia del sostre de la galeria, d'embigat de fusta, de canó seguit, de quart de volta o amb pis superior. En els països freds, els arcs es feien més esvelts per tal d'entrar-hi més sol.

Claustre

Per protegir l'altar de la pols i d'excrements dels ocells que entraven per les finestres sense vidre, i també per fer-lo més sumptuosos, es cobria amb baldaquins ("laquearia") taules policromades sostingudes per dues bigues a diferent alçada, o per ciboris ("tegoria"), que era un sostre de fusta a quatre vessants amb columnes i capitells de fusta.

**Baldaquí
i cibori**

Les fonts baptismals eren cubs semiesfèrics de grans proporcions, de pedra, escultrades o no, generalment col·locades sobre un dau carrat, per verificar el baptisme per immersió, pràctica que durà fins la promulgació de la constitució de Tarragona de l'any 1391, quedant desueta, practicant-se d'ençà d'aleshores el baptisme per aspersion. La diòcesis de Girona pot honorar-se de posseir el més gran nombre de piques d'immersió, in situ, dintre el món romànic. Les piques beneiteres eren pediculades, sobre el fus d'una columna, generalment escultrades, i. algunes vegades eren fetes aprofitant capitells o elements més antics de la construcció.

**Fonts
baptismals**

La sepultura cristiana en l'època romànica tenia lloc en el cementiri proper a l'església. Aquest espai era l'extensió dels 30 pasos canònics a l'entorn de les esglésies, fixat en les dotacions i actes de consagració; es tancava amb un mur i es limitava amb creus o ferros. Era aquest espai per la llei i els costums, lloc sagrat, inviolable, posat sota la defensa eclesiàstica, i servia, no tant sols per enterrar els morts, sinó de salvaguarda a la vida i als objectes preciosos del poble, el gra i el vi. Aquest lloc era anomenat sagrari i el conjunt sagrera (cellers i cellera a la diòcesis de Girona). Si els cementiris eren terrosos, s'hi colgava el cadàver, adés dintre d'un sarcòfag de pedra, adés en una caixa feta de lloses de pedra o teules planes a la romana, coberts per una llosa o diversos troços de pedres o teules; eren col·locats d'E a OE, amb els peus cap a llevant. La ceràmica que s'hi troba eren peces per contenir aigua be-neita. Quan el cementiri era de roca, s'hi excavava en forma justa del cadàver, vorejat d'un rebaix per ajustar la llosa o simplement rectangular (sepultures antropomorfes). Els poderosos de l'època eren enterrats en l'atri o els claustres i a les immediacions dels portals, l'absis i a l'interior de les esglésies. Els sarcòfacs col·locats en els claustres podien ésser rectangulars, senzills, o bé amb tapa bombada o triangular i decorats; algunes vegades eren aparedats amb inscripció o escultrats en l'interior o exterior de l'església.

Els paviments de les esglésies romàniques eren sempre fets de grosses lloses, situats més baixos que el sòl de l'entrada i que el presbiteri; en alguns casos rars, presbiteri de Ripoll i cripta de Vic, s'emprà el mosaic.

La durada de les construccions de les esglésies romàniques era llarga i laboriosa; en general la construcció del segle XI va ésser més curta degut a que era més senzilla i menys ornamentada. Sabem, per exemple, que l'església prioral de Sant Joan les Fonts durà de 1106 al 1118, i que el campanar de Beget s'inicià al segle XI i es va finir en ple segle XII.

Arquitectura funerària

El sòl de les esglésies

Duració de l'obra

Un cop finida l'obra, es dotava i consagrava. La propietat separada del temple es verificava mitjançant donacions de terres i masos, de censos i rendes, en altres de més modestos de vi, terç de cera, forment, llençols i cobrellits, bous i vaques; altres censos eren les oblacions i almoines, estimulades per les indulgències. En llocs de pelegrinatges llunyans i perillosos, els bisbes commutaven aqueixes fatigues per almoines de les obres de l'església. També es feien donacions a canvi de sepultures en els claustres dels monestirs i col·legiates.

La consagració de l'església era dia de festa pública, d'aplec popular. Hi concorrien gran nombre de bisbes, clergues i làics. Entre lloances i acords d'orgue, la consagració es feia concelebrant cada bisbe en un altar i signaven a terra alfabetos misteriosos i es predicava al poble i resaven ajeguts humils pregàries. En plena consagració s'oferien els llegats. Era el gran dia del natalici de l'església. L'església, un cop construïda o solament utilitzable per al culte, era entregada a una congregació o a un clergue, amb les finques com a propietat; aquestes finques creixien cada dia per les donacions de diverses menes.

Dirigien les obres de la construcció homes de l'ofici, malgrat que en un principi l'aprenentatge es va fer a base de molts enderrocaments de voltes. Aquests mestres constructors podien ésser làics, monjos o clergues, els quals dirigien els altres que treballaven fent parets i arcs. Es recorria molt sovint, a gent de l'ofici transhumants, gent del migdia de França, italians i bohemis que pelegrinaven exercint llurs primitives indústries; van ésser famosos els mestres llombards, que deixaren llur record en els nombrosos Longobardus que firmen els documents, els quals tenen principalment participació en la decoració i forma dels nostres edificis del segle XI. En les actes de consagració es fa constar els diferents oficis dels constructors:

Dotació

Consagració

Constructors de l'obra

“cobertor”, “fusterio”, “clavigero”, “pintor” etc. La mà d’obra, amés de la indígena, hi intervenien, en els llocs fronterers, àrabs (alarifes) esclaus i captius.

Les marques de picapedrer eren signes lapidaris especials que deixaren els treballadors del seu pas per les obres. Apareixen a les darreries del segle XII i consistien en una figura geomètrica, una xifra, una lletra, la forma d’una eina de treball etc. A part d’aquests signes particulars, individuals, hi ha edificis que sols contenen una sola marca, el que fa creure que eren marques de la colla transhumant que edificava l’edifici.

Marques de picapedrers

II

“La pintura i l'escultura romàniques van nèixer per ensenyar Història Sagrada als qui no sabien llegir”

A.N.M.

PINTURA ROMÀNICA

MANUSCRITS

Els primers manuscrits cristians coneguts daten del segle IV; és l'Època que el códex substitueix al rotlle de pàpir de l'Antiguetat. A partir del s. VI van siguent més nombrosos, però sempre seguint l'art del Baix Imperi romà. De cop, apareix a la Península Ibèrica i a Irlanda llibres, on no tenien cap tradició. Els llibres peninsulars possiblement tenien una arrel al nord d'Àfrica on hi havia comunitats cristianes florejents. Els irlandesos tenien una tradició auctòctona cèltica. Ambdós testimonien un art cristià d'Occident, que des de'l seu origen, poseeix elements del tot estranys a la tradició mediterrània, greco-romana o bizantina. En ells, els animals es barregen intimament a les formes geomètriques, trenes, espirals, i entrelleços, i anuncien els arabescs romànics. Amb els monjos “scots” irlandesos, passà la miniatura a França primer, i més tard a Suïssa i Alemanya. Els peninsulars, amb l'aggravant d'un marcat signe mossàrab, arriben a Catalunya Vella en forma de Beats, i passen cap Itàlia.

Els Beats son copies d'un primer llibre escrit per Beat, abat de Liebana (Santander), escrit en ple segle VIII. El Beat de Girona (M.D.G.), procedent del monestir de Tabara (Zamora), fou escrit per Senior i il·lustrat per el prevere Emeterius i per la monja Ende o Eude, a l'any 975, i adquirit segurament pel clergue Ponç a mitjans segle XI. És

Orígen dels manuscrits

Els Beats

molt ric en policromia, utilitzant el color taronja predominantment, abundant l'or i l'argent; conté un centenar de pàgines miniades, les primeres de les quals son dedicades a la presentació dels evangelistes i a quadres genealògics; les següents, unes setanta, a la il·lustració propiament dita de l'Apocalipsis, i les terceres, a il·lustrar el llibre de Daniel. Els colors emprats son vius, des del verd fosc al groc clar, del vermell intens al blau cel i blau fosc. Hi han pàgines d'horror i d'altres paradisiàques, entre aquestes arbres estilitzats que sostenen ocells de vius colors. Està escrit en lletra visigòtica. Hom pot trobar-li múltiples influències: paleocristianes, mossàrabs, tot i que és francament romànic. Les escenes, enquadrades per una orla, son representades sobre un fons esquemàtic i simbòlic sobre bandes horitzontals; l'arquitectura que hi figura és típica de l'art mossàrab. El Beatus de la Seu d'Urgell del segle X, es caracteritza per l'estilització de les seves figures.

Per bé que el Beat de Girona no és escrit ni miniat ací, si ho és, no obstant, el Beat de Torí, el qual sortí de l'escriptori catedralici de Girona, copia certament força aproximada del Beat de Tabara.

Els dos grans monuments de la miniatura catalana son les dues Bibles escrites i miniades al monestir de Ripoll. Ens referim a la Bíblia de Roda o de Noailles, a la B.N.P. i a la Bíblia de Farfa, al M.V.R. La Bíblia de Roda consta de quatre volums, el 1er. i 2on. amb caplletres i històries en negre, acolorides de vermell, porpra, taronja, blau, groc i verd amb sobreposició d'alguns d'ells fent transparències; als dos darrers els dibuixos sols són perfilats en negre. La Bíblia de Farfa, tinguda per italiana fins que Neuss va aclarir que era de Ripoll, les il·lustracions són fetes en negre i acolorides amb tonalitats clares, entre les quals es veuen el blanc, el verd fosc, el rosa i el negre, amb superposició de colors.

El Beat de Torí

**Les Bibles de
Ripoll**

Altres llibres gironins, miniat, són les Homilies de Sant Beda de Sant Feliu de Girona, de la segona meitat del segle XI, que no té res a veure amb les dues Bibles descrites. S'hi acusa l'arc de ferradura i les representacions humanes són feixugues i el colorit és modest i poc acurat.

La tècnica d'aquests manuscrits era: El pergamí s'obtenia de pells d'animals (cabra i vedell jove), el qual es mantenia dintre d'aigua uns dies, cobrint-se amb calç disolta per despendre el pèl; es polia amb pedra basàltica i s'escrivia per l'anvers del pèl. Primer es ratllava; per escriure s'emprava tinta negra feta de carbó de cassanelles o d'escorça d'arç negre. Els capítols eren fets amb tinta vermella; el color groc era fet de safrà, el blau fet de pols de lapislazuli, el verd per oxidació de l'aram i el morat es feia amb suc de mores. S'emprava ploma d'oca o canya.

L'escriptor i miniaturista de manuscrits era un ésser eminentment sedentari, obscur, que obrava entre les quatre parets fredes de l'scriptorium, d'escasa llum, moltes hores sols il·luminat per l'escasa llum d'un ble d'oli amb obligat silenci. Era un treball carregós, a voltes avorrit. Ens ho demostren algunes notes escrites als marges dels manuscrits irlandesos: "Déu meu, estic cansat i tinc fred" "El pergamí és rugós i la tinta dolenta" "La meua mà farà famós el pergamí, però ella esdevindrà una extremitat descarnada, un munt d'ossos" "Em sento cansat i tinc fam, Déu meu".

Sant Beda de Girona

Tècnica dels manuscrits

El miniaturista

PINTURA MURAL

La pintura mural va ésser la versió modesta dels luxosos mosaics bizantins. La interrelació entre pintura i escultura va ésser inversa en el romànic: La pobresa arquitectònica és compensada per l'ornamentació pictòrica; per aquest motiu trobem la pintura mural en els medis rurals en les petites esglésioles. Aquest fet ha contribuït a una certa originalitat i personalitat que presenta la pintura romànica catalana que es distingeix dels conjunts europeus i de la pintura bizantina; al ésser eminentment rural, contribueix a afirmar el seu caràcter autòcton. Si considerem l'escultura com a element més ric que la pintura, en alguns llocs, al monumentalitzar-se el temple, la pintura es substituïda per l'escultura (Ripoll).

El fresc és sublim i aterrador, ens dona un espai il·luminat, i no trenca la volta celestial que representa l'absis, nucli d'atracció de les mirades.

La pintura mural era executada en l'interior del temple i excepcionalment a l'exterior (Vilabertran, Bohí, Ripoll). Es distribueix a l'absis i en les parets rectes del mateix.

La seva tècnica no era el fresc, encara que s'anomeni així de bell antuvi. El verdader fresc s'emprà en el segle X, mal executat, que s'esborrava fàcilment (Campdevàrol), o el fresc reforçat amb línies a l'oli de color vermell i negre, junt amb pintures terroses (Terrassa). A partir del segle XII el més corrent és emprar una tècnica mixta en la que es combinen el fresc, el tremp i la pintura dissolta en un mitjà greixós que podia ser oli. Es preparava el mur de pedra, reajustant les arestes dels carreus mitjançant un ciment; es barrejava calç i sorra (dues parts de sorra per una de calç) i formava una argamassa d'aigua que reposava uns dies, s'estenia sobre el mur. En el moment de

**Interrelació
inversa entre
pintura i
escultura**

**Tècnica de
la pintura mural**

pintar, s'estenia una nova capa de sorra més fina i calç menys viva; sols es podia pintar quan l'emblanquinat era fresc, per això sols es preparava la part que es podia pintar en un dia. Disposada d'aquesta manera, s'estenia un color generalment clar, i sobre aquest, amb traços negres, es dibuixaven les línies fonamentals de les figures i motius decoratius. L'acabat es feia amb els detalls. Les pintures eren fetes pels mateixos pintors amb terres naturals, havent-les de moldre, barrejant-les amb aigua i guardant-les humides per poder ésser utilitzades.

La iconografia d'aquesta pintura respon a dos corrents d'influència: un corrent italo-bizantí (Taüll), i un corrent d'influència francesa (MUR). Els temes son generalment el Crist en Majestat (Pantocrator) en el quart de volta de l'absis, assegut en el cel i descansant els peus sobre la terra, envoltat per l'ametlla mística o mandorla, que podia ésser única, doble o rodona completament. En els quatre angles, el Tetramorfos, o sigui els Evangelistes, adés com a persones o simbolicament com animals. En els espais rectes de l'absis es situa normalment en la part superior, les figures de la Verge i els Apòstols i Sants; el registre inferior l'ocupen normalment elements ornamentals de tipus geomètric, vegetals o cortinatges figurats. Els temes representats no religiosos són procedents del calendari, estacions i mesos de l'any. En els casos que l'església era dedicada a Maria, la Verge i el Nen figuraven en el lloc central de l'absis (Santa Maria de Taüll).

Els pintors de murals era gent nòmada, oberta, la seva obra es projectava i quedava en el mur; es veien constantment obligats al canvi de tamany, canvi d'estructura, improvisació, adaptant les seves pròpies fòrmules a les exigències de cada localitat. Rarament firmaven les obres i quedaven en el més pur dels anonimats. Eren homes àgils, de corre camins i pujar bastides, fatxendes, els quals eren ben atesos pel poble on pintaven.

Iconografia

El pintor de murals

PINTURA SOBRE FUSTA

La pintura sobre taula la trobem ornant les capsaleres de les esglésies, en forma de frontals d'altar, baldaquins i bigues. El fet de trobar-los en llocs rurals podem considerar que substitueixen els pallis d'orfebreria realçats en metalls preciosos, amb escultures i pedres engalçades amb metalls preciosos, amb escultures i pedres engalçades de les catedrals i grans monestirs. Coneixem d'aquests darrers, el palli de la seu gironina donat per la comtessa Ermessendis de Barcelona, i el de Ripoll, abdos desapareguts. La gran florida dels frontals pintats va ésser en els segles XII i XIII, per bé que se'n coneix algun del segle XI (Ix). Coneixem també la fusta policromada en mobles eclesials, bigues, arquetes, creus, cadires episcopals etc. i entre el mobiliari civil: selles, escuts, sostres i enteixinats i altres peces de mobiliari de fusta d'ús domèstic, cofres i arquetes.

Els frontals, coneguts per pallis i erroniament per antependis, que eren unes teles que penjaven des de damunt de l'altar, eren peces rectangulars de fusta amb un marc gruixut, situades davant l'altar, de cara a la nau de l'església; sovint solien anar acompanyats de dues taules laterals de idèntica alçada però de menor amplada, col·locades als costats formant un angle recte amb el frontal, amb el qual estaven unides per mitjà d'unes peces de fusta. Els frontals es poden confondre amb els retaules ja que molts d'ells foren posteriorment col·locats en els llocs dels retaules; per diferenciar-los, a part de les dimensions, de l'estat de conservació de la part inferior pel fregadís i la humitat, cal recórrer a l'observació dels forats dels costats on es col·locava la metxa i galzes que s'ajustaven a les taules laterals. No solament anaven pintats sinó que de vegades tenien peces escultrades

Els frontals

amb figures corpòries de talla o relleu d'estuc. Els materials (salvat del cas de pedra, de Tarragona) era la fusta (noguera, àlber, roure, alzina). Generalment consistia en un bastiment complert on anava engalçat el plafó, ajustats amb clavilles de fusta i cola. La tècnica era la següent: es pulimentava la fusta, i després, amb aigua i cola s'endrapava amb franges de drap de lli, i s'apergamina amb tires de pergamí per tal d'evitar l'obertura de les juntures; rarament es feia a tota la superfície. Venia després l'enguixat per rebre els colors; consistia en múltiples capes les més grolleres en contacte amb la fusta, es pulia fins que no quedés cap prominència. Es dibuixava amb estilet o punxó que deixava una incisió en el guix; en els frontals amb relleu, s'augmentava el gruix de pasta en els llocs convenients. Els colors es preparaven al tremp o sigui que el vehicle utilitzat per fixar els pigments o matèries colorants era la clara d'ou o el rovell pels colors verd i groc. Els colors solien ésser verd, blau, negre i blanc, ocre, siena, vermelló etc.

La composició dels frontals era ordenda en tres espais: les franges decoratives, la mandorla i els registres superposats, ocupats pels Apòstols dins arcuacions o escenes figurades.

Els motius ornamentals dels frontals son geomètrics (entrellaços, greques), motius vegetals (fulles i flors), i motius diversos (imitació de teixits, pedres precioses etc.) En ells veiem una arrel clàssica (greco-romana) i una arrel no clàssica (motius auctòctons, o de procedència oriental: islàmica o bizantina).

Els tallers productors de frontals eren les zones geogràfiques en les quals les obres presenten determinades característiques; els obradors eren els llocs concrets on treballava l'artista.

Els materials dels frontals

Composició dels frontals

Motius ornamentals

Tallers de frontals

El taller de Ripoll, l'obrador del qual és de suposar estava en el mateix monestir, es caracteritza per ser influït per la tècnica del seu scriptòrium (frontal de Sagas), per una banda, i per altra, per les seves grans superfícies monocromes ens recorda la composició de les pintures murals (frontal de Ribes).

Taller de Ripoll

El taller de Vic va nèixer influenciat per l'ombra del seu scriptòrium, característic d'ell són les figuretes gràcils, tant lluny de les pintures murals. Es caracteritza per l'horror al buit, omplint tots els racons. El frontal més característic és el de Santa Margarida de Sescorts.

Taller de Vic

El taller d'Urgell es caracteritza per la no influència de la tècnica miniaturística, a causa de la poca importància del seu scriptòrium; més aviat es pot creure que imitava més la tècnica de la pintura mural. El més característic dels seus frontals és el del Bisbe de Tavèrnoles.

Taller d'Urgell

Vers la segona meitat del segle XIII apareix un nou corrent d'influència bizantina, procedent d'Itàlia i va interessar profundament el taller de Ripoll i no els d'Urgell i de la regió pirinenca. Aquest neobizantinisme té per frontal característic el del mestre de Soriguerola (Cerdanya gironina) en que la distribució feta fins aleshores del Pantocrator dintre de la mandorla i dos o quatre registres verticals, es redueix a dos registres longitudinals, sense mandorla central.

Corrent neobizantina

El pintor de frontals no improvisava, vivia sedentari a l'ombra dels monestirs i catedrals, però tenia la mobilitat de desplaçar-se per inspirar-se en pintures murals i altres escriptors, a part de la seva col·locació en les diverses esglésies on anaven muntats. Madurava els models iconogràfics; era un ofici d'etapes i paciència, necessitant un obrador, en el qual des de cercar i polir la fusta fins a l'última pinzellada, era obra d'ell. En realitat unia amb el frontal el camp de la imatgeria i de la pintura.

El pintor de frontals

Solia ésser sociable ja que devia treballar en companyia dels mestres escultors. El seu treball apareix constret per la superfície rectangular que limitava en gran manera la narrativa.

III

ESCULTURA ROMÀNICA

Des de l'ensulsiada del Baix Imperi romà, és deixà de fer escultura a l'Occident i no es va reprendre fins ben entrat el segle X. El buit de cinc segles de l'abandó de l'escultura dintre de l'Història de l'Art és un fenomen que no s'havia produït mai en cap altre de les disciplines. Cal esbrinar-ne les causes. Els pobles Nòrdics, ocupadors de l'Occident europeu, no duïen cap tradició escultòrica amb ells; el seu art no passava d'ésser geomètric i al més vegetal. La porta d'Orient restava tancada d'ençà dels iconoclastes; Bizanci, en els segles V i VI era regit per una teocràcia; Església i Estat anaven intimament lligats. A part de l'Església estatal hi havia gran nombre de monestirs i la seva pràctica religiosa feia nosa a les autoritats, tant religioses com civils. Els monestirs fomentaven en gran manera el culte a les imatges tingudes per miraculoses, a les quals, el poble baix, hi acudia en massa; amb aquest fet, grans deixes i donacions engruïxen les arques monacals en detriment de l'estat-església, amb l'aggravant de què, amb les nombroses vocacions de joves, reduïen l'exercit i la mà d'obra del camp. D'ací va nèixer la destrucció de les imatges, que va ésser un fet polític més que religiós, no una campanya contra l'Art. La dispersió dels monjos (segle VIII) per l'Occident, van dur amb ells la tradició escultural, que no es fa palesa fins el segle IX o ben entrat el segle X.

Per bé que els carolingis acceptaren les imatges din-

**Fenomen
iconoclasta**

tre de les esglésies, prohibiren la seva adoració com a cosa sagrada; les acceptaren, tan sols, com a record dels personatges sants (Libri Carolini, II, c. 27). La primera imatge coneguda de la Verge és Clarmont (França) de mitjans segle X, amb relíquies de Maria; el que de veritat es venenaren foren les relíquies, no l'escultura, que no va ésser altre cosa que un reliquiari. Poc a poc, la difusió de les imatges va ésser tant extraordinària, que a la fi es va venerar la imatge, tingués o no relíquies.

La nostra escultura romànica respon a dues branques ben diferenciades; l'escultura arquitectònica i l'escultura exempta. L'escultura arquitectònica representada per capitells, frisos, finestres i timpans; la exempta per imatges de Crist, Maria i rarament algun sant.

En el preromànic trobem ja intents d'escultura arcàica en capitells i finestres, petits baixos relleus més cisellats que escultrats, que coexisteixen amb capitells llisos fins ben entrat el segle XI. En les darreries d'aquest segle apareixen els capitells profusament escultrats. Hom distingeix el capitell romà del romànic, a part de què l'anella o astràgal no forma part mai del capitell, en què al romà els elements historiatos s'aplicaren al nucli central del capitell, mentre que en el romànic es despullen de la seva funció arquitectònica per convertir-se en suport de relleus historiatos més o menys figuratius.

La llei de la simetria, obsessió de l'escultor migeval, portat a l'extrem, va engendrar temes impensats, tal com fulles que esdevenen animals fabulosos, monstres units per un sol cap, o un sol cos amb dues testes etc.

Els temari s'introdueix poc a poc; cada obrador té el seu tresor iconogràfic; tot reproduint-lo, el transforma. Aquest tresor prové de la tradició greco-romana (capitells corintis i compostos), altres de llaceries nòrdiques a través dels manuscrits irlandesos, altre prové dels te-

Escultura religiosa carolíngia

Escultura arquitectònica

Capitells romànics

Temari

mes creats per la fantasia del temps, com sarments ondulades (ja emprada per cristians i musulmans) o temes ornamentals de vori o teixits, com els del claustre de Girona, com caçadors amb llarga túnica, a cavall, caçant una fera, tema sarsànida que es retroba en exemplars d'art tèxtil persa; d'aqueixa mateixa procedència (voris i teixits) són els temes dels bestiaris: lleons enfrontats, corbs, paons, cigonyes, àguiles etc., i els monstres llegendaris: el griu, el serpent, etc. Això ens fa pensar que l'obra dels claustres fos feta amb intervenció d'artífexs moros, llogats o esclaus. La font principal dels temes, no obstant, són els llibres sagrats: l'Antic i Nou Testament i l'Apocalipsis. També hi havia encara els temes trets del calendari ornats dels treballs de cada mes, les escenes de guerra, les danses de les esposes i dels acrobates, els escultors, els picapedrers etc. Aquest cicle naturalista preludia el gòtic.

En una última etapa, coincidint amb la reforma de Cîteaux, reformista, en els capitells, sense deixar de ser romànics, són suprimides gairebé les fantasies anteriors de caracter escultòric i narratiu, florint els entrellaços de troncs, fulles i flors en forma de cistelleria.

Una escola d'escultura d'excel·lent riquesa iconogràfica de mitjans segle XI fins ben entrat el XII, apareix a l'Empordà i terres gironines, conjuminant-se exemplars rossellonesos i hispànics, seguint un romànic autòcton, tal com els capitells de Porqueres, claustre de Sant Pere dels Galligans, la Verge d'En Bas, Sant Joan de les Abadesses i Sant Joan les Fonts. El de Sant Pere de Besalú es netament italianitzant. Tot ells degueren ésser esculpits abans de col·locar-los.

L'escultura exempta de les imatges de Crist. Dintre de la iconografia catalana el nom de Majestat era donat a la figura de Crist, seient en un tron, de frontalitat absoluta,

Escola gironina

**Escultura
exempta**

en actitud hieràtica per fer marcar el seu caràcter sagrat; en general, van emmarcats per una mandorla amb els signes de Tetramorfos a cada angle. No obstant, dintre de l'actual nomenclatura romànica, el Crist en Majestat és anomenat Pantocrator, designant exclusivament el nom de Majestat les talles de fusta del Crist vivent, vestit amb túnica, i clavat o no a la creu.

El tema del Crist a la Creu es va prodigar en totes les disciplines de l'art romànic. Es va tractar el tema de tres maneres diferents: el Crist viu i triomfant (Majestats), el Crist sofrent, i el Crist mort o Davallaments. Dintre d'aquesta classificació cal distingir el Crist vestit i el Crist nu o despullat.

El Crist viu i triomfant, vestit, Majestat, és un tipus iconogràfic que respon a una modalitat siríaca de la Crucifixió d'Orient. La teoria de què les Majestats catalanes deriven del Sant Volto de Lucca, a Itàlia, s'ha superat; avui es creu que la imatge de Lucca es una còpia anterior, siríaca, però pervinguda a la Toscana per conducte de Catalunya. Avui es creu que les nostres Majestats són successores d'alguna representació del Crist oriental que en el període visigòtic devia existir a Catalunya, destruïda quan l'invasió àrab o enterrada, i que rebrota profusament a les valls pirinenques i prepirinenques. Les nostres Majestat duen túnica "manicata", amb mànegues, cenyida per un cinyell nuat sobre el ventre. Mn.Trens, segons el treballat de la túnica, les classifica: túnica amb plecs a les mànegues i tot el cos, amb túnica amb plecs verticals menys a les mànegues; els plecs de la cintura per avall, i sense plecs. Aquesta classificació no respon a una ordenació cronològica. Bastardes proposa l'existència de tallers amb unitat estilística i també una unitat tècnica: tallers de Ripoll, taller de Cuixà i taller de Girona. Sembla que a les Majestats més arcaïques, els

Temari

Majestats

extrems del cinyell cauen verticals mentre que a les més tardanes es separen. Totes les Majestats tenen els ulls oberts, que demostren el no dormir, totes duen cabelleres i barba de caracter irreal; el verisme d'algunes d'elles acusa decadència i tardania de les Majestats. En algunes, el Crist és clavat, però generalment l'absència absoluta fa creure el desig d'eliminar aquest petit senyal de martiri. Els braços són rectes i horitzontals, el cap dret i descofat, amb la variant segurament posterior de testa coronada.

La construcció de les Majestats és de gran senzillesa: una peça principal, el cos, buidat, a on anaven afegits i articulats el cap, els braços i els peus. En totes elles es veu l'afany de no emprar claus de ferro, utilitzant en les juntures de les peces, metxes i plaquetes de fusta. La imatge anava unida a la creu per mitjà de metxes de fusta per la part de l'esquena. S'emprava sempre la fusta del país. El sistema de policromia, les que en tenien, era semblant al de la pintura sobre taula. La seva datació parteix del segle XII.

Les Majestats vivents i nues era un grup de Majestats, que sols duien tovallola o "perizonium". És el concepte hel·lenístic de la iconografia de Crist. Era un petit grup de imatges procedents del sector de Lleida (Andorra i La Seu d'Urgell) que també es poden datar de mitjans segle XII. És possible que abdues escoles, la del sector de Lleida i la del sector ripollès, executessin llurs escultures ignorant-se entre elles; amb posterioritat, en ple segle XIII l'escola ripollesa va ésser influenciada pel sector pirinenc, representada aquesta influència en els Davallaments.

El Crist sofrent i nu, és una altra modalitat dintre de l'escola hel·lenística, en la que s'exalta l'aspecte humà en contraposició a la siríaca que exaltava l'aspecte diví en el drama del Calvari. Aquesta modalitat envaeix ben

Construcció de les Majestats

Majestats vivents i nues

Els Crists sofrents

aviat l'àrea de les Majestats vestides, i acaba imposant-se, esdevenint la representació típica del posterior gòtic. El cap roman baix i decantat. Aquesta representació del Crist sofrent és típica dels tallers d'Erill i d'Urgell.

El Crist mort o Davallament són grups escultòrics formant-ne part set figures: Crist en creu, sempre nu; els dos lladres en creu; la Verge i Sant Joan, Nicodemu i Josep d'Arimatea. No són abundosos; la màxima concentració és originària de la zona d'Erill (sis conservats). El Crist del Davallament, per exigència del tema, és mort i realista, molt inclinat, amb el braç caigut per desclament de la mà dreta, duen, invariablement, la mà d'Arimatea al flanc, cosa que ha permès moltes vegades classificar un tors mutilat de Crist com pertanyent a un Davallament. El Davallament de Sant Joan de les Abadesses és un exemplar tardà, pertanyent al taller de Ripoll.

Hi ha un quart grup, atípic, els Calvaris, en els quals el Crist és representat adés vestit i adés nu, tant viu com mort. Són formats per la imatge de Crist acompanyat de la Verge i Sant Joan, amb actitud compungida. Varien segons que les figures acompanyants siguin del mateix tamany que el Crist, o bé que al Crist se li ha afegit unes figuretes col·locades als extrems horitzontals de la Creu (Sant Esteve d'En Bas).

L'escultor d'aquestes imatges, devia tenir un obrador gran, amb coneixements de fuster, ja que els Cristos en qualsevol modalitat, eren fets de fusta, i poques vegades en pedra. La fusta era treta del mateix lloc de construcció, que podia ésser d'álber, noguera, alzina o roure en les zones temperades (Ripoll), i el pi o el pi avet en les zones fredes (Andorra, la Seu i Erill). La dificultat d'execució va ésser superior en els Cristos despallats, per haver de representar l'anatomia completa, purament convencional, lluny

**Els Cristos
morts o
Davallaments**

Els Calvaris

L'escultor

de la realitat; per això, com més perfecta i semblant a la realitat, hom pot considerar-la més tardana. El trasllat des de l'obra fins el punt de destí, es devia fer desmuntada i s'acabava in situ. En els obradors treballaven juntament amb els pintors de frontals i possiblement la part de fusta d'aquest era obra dels talladors d'imatges.

La iconografia mariana a casa nostra apareix després de l'any 1000. Se'ns presenta la Mare de Déu en Majestat. La inspiració dels artistes es basa en els manuscrits dels segles X i XI, reproducció de tipus molt més antics; la tasca ingent dels escultors va ésser ampliar i donar volum als dibuixos dels Beatus o treure els Reis de l'escena de la Epifania.

L'inici del culte marià a casa nostra anava precedit, la major part de vegades, d'un culte anterior pagà dedicat a la "deesa mare" en general i a Cibeles en particular, cultes nascuts del veïnatge d'una deu d'aigua que al cristianitzar-se donaren noms com la Font Santa (Jafre); en alguns casos, en santuaris marians romanen encara cultes a la fecunditat (Núria, Montgrony, Les Encies); o en altres persisteixen cultes a arbres sagrats (la Mare de Déu del Roure, Pruit). Aquesta cristianització que donà culte a Maria, era una substitució de Cibeles, vinguda de Frígia i portada a casa nostra per les legions romanes; no és gens estrany que trobem embolcallats entre el culte marià, les fonts, els arbres i les creences de fecunditat; el brau que trobem en les nostres Verges trobades, també tingué molta importància en el culte de Cibeles, no obstant, el brau cristià sols va ésser un mitjà per introduir el culte a Maria. A més, el culte a Cibeles anava associat a un nen, Atis. Tot plegat, dona peu a la creença de que moltes de les nostres Marededéus tenen un punt de partença en certs tipus de "matres" assegudes.

Iconografia mariana a casa nostra

Inici del culte a Maria

Per l'artista dels segles XI i XII era difícil expressar els sentiments divins i humans de Maria; la manera més fàcil era presentar-la en aparença majestàtica, quasi geomètrica, senzilla d'execució. Optaren per dues solucions: el tipus completament simètric i frontal, i el tipus frontal però asimètric; a l'iniciar-se el segle XIII, perden la frontalitat i la simetria. El primer tipus, carregat de pedreria com una emperatriu, cofats Mare i Fill amb corona, respon a un model bizantí; el segon tipus, més descriptiu, és producte d'un model llatí, cap dels dos no duu corona.

Els títols donats a les marededéus són: "Theotokos", la Mare de Déu oferint; als fidels l'adoració del seu Fill "Deípara", donat exclusivament per ésser Mare de Déu; "Maiestas Mariae", anomenada així per ésser imtages majestàtiques; "Domina", la Senyora que els cristians son invitats a lloar; Nostra Senyora, anomenada així per Sant Bernat i després profusament divulgat pels templers; i Mare de Déu, que a Catalunya, amb aquest nom, ha comprés millor la lliçó dels nostres artistes: ens demostra que Maria és Mare de Déu, és l'instrument de l'Encarnació, el tron del Verb Etern.

Les marededéus solen dur un atribut, que podia ésser un llibre que duu invariablement el Fill, Llibre Sagrat, símbol de la sabiduria; una bola que representa el món (com ho aclareix una miniatura del Beatus de Girona); una branca, en què la literatura mariana juga en aquest cas amb els noms virgo-virga o sigui Verge i branca; un lliiri, símbol de la puresa virginal; una poma o pèra, que en l'època romànica sols són derivacions de la bola del món i finalment un colom, que simbolitza l'ànima del pecador.

La col·locació de les Verges dintre de les esglésies podia ésser, sobre l'altar quan es va perdre la sagrada por de col·locar cap objecte sobre la mesa; sobre un pedes-

Tipus de marededéus

Títols

Atributs

Col·locació dins les esglésies

tal monolític per darrera l'altar; quan el titular de l'església era Maria, o bé dintre d'una fornícula oberta en el gruix de la paret quan no ho era.

La iconografia mariana catalana respon a tres tipus característics en quan a les formes: el tipus estilitzat, en el qual la Mare i el Fill son estilitzats, aproximadament el doble d'alçada que d'amplada (tipus bizantí); el tipus no estilitzat, en què l'alçada i l'amplada són iguals, extremadament feixuc (tipus llatí); i ja entrat el segle XII, al desaparèixer la cadira curul, el grup resta allargassat, vertical i esvelt. Dintre aquest segle, l'estilització de les marededéus és anàrquica.

Segons la col·locació del mantell, hem estudiat a les terres gironines el tipus rípollès del segle XII, el qual resta obert des de les espatlles i es ceneix a la cintura (Tura, Montserrat); el tipus garrotxí, en el qual el mantell cau verticalment, i tomba a cada costat per sobre dels avantbraços (Sadernes); altre tipus és el que el mantell es ceneix sobre el pit mitjançant un fermall o cabuixó i s'obre rodejant els braços, trobant-lo isoladament en el segle XII i freqüentment durant tots els segles XIII i XIV; des del segle XIII el mantell pren una ampla volada, i rodeja la part externa del braç dret de la Verge, perdent-se adés horitzontal per sobre els genolls, pel mitg de les cames o adés sota el Fill; a vegades, rar, aquesta última disposició es complica tombant després sobre l'espatlla esquerra a manera de toga romana.

L'infant beneeix indefectiblement en totes les marededéus amb la mà dreta i duu un llibre a la mà esquerra (concepte bizantí), cap al genoll de la Mare (segles XII i XIII) per quedar arrupit, incòmode, en els inicis del segle XIV. Moltes vegades se'ns presenta amb expressió adulta, com d'una infància que es confon amb l'eternitat; a

Formes de les marededéus

Col·locació del mantell

L'Infant

vegades se'ns presenta raquític, amb faç semítica, i sempre no presenta l'edat d'infantesa que li correspondria. Va descalç, i vesteix túnica i mantell col·locat a manera de toga romana. Per bé que originàriament l'objecte d'adoració és Jesús, que manté la faç seriosa complint un ritual, ben aviat és la Mare el veritable objecte de culte, i la factura escultòrica des d'aleshores perd respecte a la Verge.

L'estatuària mariana és feta principalment de fusta (àlber, roure o, excepcionalment, de boix), revestida de planxes d'or o argent, i en els llocs sense mitjans econòmics, policromada. Sols hem trobat un exemplar de pedra (Miànigues). L'alabastre va ésser emprat en les imatges protogòtiques, amb lleugera policromia (Mont, Finestres, Rocacorba).

En la construcció de les imatges, trobem que aquelles en què el Fill seu en el centre de la Mare eren fetes amb dues peces, Mare i Fill separats i units mitjançant un cabiró; les altres, són d'una sola peça.

La Verge anava habillada per: túnica, d'escot rodó o en V, cenyida a la cintura, amb o sense galó; mantell, que normalment sortia de les espatlles; clàmide en els exemplars tardans, cenyida sobre el pit per un fermall; vel, que podia ésser curt, fins a les espatlles o llarg fins a la cintura, i en alguns exemplars es inexistent (Núria); la caputxa va ésser emprada rarament en el segle XIII; i alguna vegada emprava toca, com l'alt relleu del capitell de Sant Esteve d'En Bas; la casulla, rara, la podem veure unida amb el vel, la túnica i el mantell en la Verge de Ger. El calçat eren sabates fosques, punxegudes, punta que s'accentuava a mesura que passaven les dècades.

Els setials podien ésser tron o càtedra episcopal en els exemplars del segle XII, i cofre-escambell en els següents. Les més primitives Verges, que anaven col·loca-

Materials

Construcció

Ropatges

Calçat

Setials

des dintre d'un baldaquí, s'asseien sobre una post del mateix (Girona).

El marxapeus era la imitació d'un coixí on reposaven els peus de la Verge, que podia ésser molt voluminós en els exemplars llatins, i més petit en els exemplars bizantins i els altres.

Els reliquiaris eren cavitats fetes en l'interior de les Verges per contenir-hi relíquies; a vegades es feien més grans per tal de reduir-les de pes.

La policromia de les nostres Verges era feta semblantment com la policromia dels frontals i altres peces de fusta; es feia l'endrapat o l'apergaminat, s'enguixava, i a sobre, s'aplicaven els colors.

La cara de les marededéus assoleix tres colors diferents: el tipus més nombrós són les que tenen la faç acolorida, imitant la carn. Altre tipus són les que tenen la cara bruna o bé enfosquida, el qual respon a un procés físic en el qual els ingredients de les pintures (cinabri, mini i argent), s'enfosqueixen amb el pas del temps, o bé degut a un procés químic produït per fum secular en que durant segles han estat immerses, o bé a un costum de rentar-les amb vi ranci, el qual, al diluir la pols, les enfosquia. Hi ha no obstant, un tercer tipus, les Verges Negres (pintades d'aquest color, en les quals hi concorren un seguit de circumstàncies: una estreta relació marededéu negra-pelegrí, que jalonen les grans rutes de pelegrinatge i possiblement expandides pels ordes monàstics, benedictins i del Temple, i segurament còpies d'una icona més antiga.

Trobem, tardanament les Verges de la Llet o alletants. El símbol làcti és emprat amb escreix des del primitiu cristianisme. Podem datar-les a casa nostra des de mitjans segle XIII, per bé que a França van aparèixer des del segle X.

Marxapeus

Reliquiaris

Policromia

Verges Negres

**Verges
alletants**